

## Corporalidades Negras en Cuerpos Blancos: Reflexiones en torno a Performances Afro en el Noroeste Argentino

*M. Cecilia Espinosa<sup>1</sup>*

Universidad Nacional de Salta/CONICET  
[ceciliaespinosa@gmail.com](mailto:ceciliaespinosa@gmail.com)

*Sofía Cecilia Checa<sup>2</sup>*

Universidad Nacional de Salta  
[soficheca@hotmail.com](mailto:soficheca@hotmail.com)

La región del Noroeste Argentino se presenta como escenario de una creciente presencia de artes performáticas de origen africano y afroamericano. Trabajamos aquí de y desde los cuerpos con dos grupos performáticos: el colectivo de *candombe* (arte de origen afrouruguayo) de las ciudades de Salta y San Salvador de Jujuy; y agrupaciones de *percusión y danza africana* de las ciudades de San Miguel de Tucumán y Salta.

Nos propusimos senti-pensar el “cuerpo performático racializado” desde la perspectiva del “embodiment/corporalidad”. Desde la experiencia intersubjetiva e intercorporal en contextos musicales y dancísticos afro, trabajamos cómo inscripciones sensorio/emotivas son productoras de una multiplicidad de sentidos, construyendo a los sujetos-cuerpo como producto y productor histórico-político.

**Palabras claves:** corporalidades – corporizaciones –embodiment – reflexividad corporizada-cuerpos performáticos racializados.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de Salta. Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires. Becaria del CONICET.

<sup>2</sup> Estudiante avanzada de la carrera de Lic. en Antropología de la Universidad Nacional de Salta.

## Corporalidades Negras en Cuerpos Blancos: Reflexiones en torno a Performances Afro en el Noroeste Argentino<sup>3</sup>

### Algunas advertencias teórico-metodológicas

*“Pensar la intersubjetividad dialécticamente significa que somos seres preobjetivos y reflexivos a la vez; somos ‘uno’ con el mundo y también escindidos y distanciados, por medio del lenguaje reflexivo, de ese mundo; somos carne y, a la vez, resistencia con ese mundo.”*

*Silvia Citro<sup>4</sup>*

Los caminos que guían nuestros devenires investigativos nos llevan a posicionamientos liminares, en el sentido que nos ubican en los espacios de la sospecha de las supuestas certezas racionalistas. En este sentido es que elegimos trabajar con y desde la **perspectiva del embodiment/corporalidad** (Csordas, en Citro 2011), aquella que conjuga la **corporización** o la relación entre el universo de las prácticas con lo representacional de los cuerpos desde un *punto de vista semiótico* (qué dicen, qué está inscripto –o se está inscribiendo– en ellos, qué proponen, qué sentidos los cargan, qué se lee en ellos), con la *propuesta fenomenológica* de Merleau Ponty (1993, en Citro, Ibíd.) que focaliza en la situación de la **corporalidad**, el “ser/estar en el mundo”. Se trata de tomar al **cuerpo vivido** como punto de partida metodológico antes que como objeto de estudio, siendo la experiencia perceptual, y los modos de presencia y compromiso con el mundo, los que disparan nuestras reflexiones. Thomas Csordas (Íbid.) habla de **modos somáticos de atención**, es decir, prestar atención a y con/desde nuestros cuerpos en relación a otros cuerpos, para ver así la construcción intersubjetiva de las corporalidades que se vinculan. Esta perspectiva del embodiment/corporalidad no deja de tener en cuenta el carácter socialmente construido de los cuerpos, pues en cada contexto cultural los cuerpos son disciplinados, moldeados, adoctrinados (de aquí las diferencias entre las relaciones cuerpo-mundo); de hecho en la articulación de estas distintas dimensiones (la pre-objetiva y la objetivo/reflexiva) vemos la riqueza de esta mirada. En el contexto que en el que, y desde donde, trabajamos (espacios artísticos-performáticos) nos parece más pertinente utilizar el concepto-síntesis que propone Manuela Rodríguez (2011) de **reflexividad corporizada**, entendido como la corporalidad que involucra intelecto, emoción y sensación:

*“Reflexividad corporizada (como una especie de aobjetividad) para pensar ese mecanismo reflexivo que opera en circunstancias extraordinarias, donde lo corporal juega un rol determinante. A diferencia del concepto de ‘preobjetividad’ de Merleau Ponty, como un vínculo originario del sujeto con el mundo que opera en la vida cotidiana y que será la base de cualquier proceso de objetivación, esta aobjetividad es una instancia que se daría en contextos particulares, como los rituales y artísticos, ya que está propiciada por este espacio ‘intermedio’ de representación-acción.” (Rodríguez, M., en Citro 2011:289/290).*

El abordaje teórico-metodológico por el que optamos nace de nuestro completo involucramiento en las prácticas artístico-performáticas que aquí analizamos, en las cuales participamos activamente con todo nuestro cuerpo/ser. Proponemos nuestros **cuerpos como herramienta etnográfica** partiendo de las **inscripciones sensorio-emotivas** (Citro, Íbid.) que nos

<sup>3</sup> Ponencia presentada (aunque con algunas modificaciones) a dos reuniones científicas: a las 3ras Jornadas de Educación y Diversidad Sociocultural en contextos regionales. Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Cs. Sociales. Y al 1er Congreso de Estudio Postcoloniales y II Jornadas de Feminismo Post-colonial: “Cruzando puentes: Legados, genealogías y memorias postcoloniales” IDAES/UNSAM. Noviembre-Diciembre 2012.

<sup>4</sup> Citro, S. (2009:82). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía diléctica*. Editorial Biblos. Bs. As.

atraviesan y llevan a tomar conciencia de nuestra relación cuerpo-mundo; las dimensiones sensoriales y las emociones sentidas hacen que registremos/objetivemos la situación de la corporalidad, su fuerza, su poder<sup>5</sup>, a partir del cual, entre otras cosas, arribamos a nuestras reflexiones. Elegimos así expresar nuestra investigación desde un abordaje senti-pensado dialogando con indagaciones más distantes y des-personalizadas (entrevistas a actores involucrados y no, observaciones cruzadas, fotografías y audiovisuales, etc.).

## De eso no se habla: la raza en Argentina y en el NOA

*“La historia escrita por vencedores no pudo hacer callar a los tambores”*  
*Divididos*<sup>6</sup>

Nuestros trabajos se sitúan en la región del Noroeste Argentino (NOA en adelante), principalmente en la provincia de Salta, donde ambas residimos, pero alcanzando espacios de las provincias de Jujuy y Tucumán. En esta región, como en el país todo, la construcción nacional/regional/local de alteridades<sup>7</sup> se erigió sobre el sostenido (pero exitosísimo) trabajo de una elite social que forjó una identidad donde el “otro racial”, sea este africano o afrodescendiente, o sea este indígena, fue borrado de diversas maneras y desde múltiples dispositivos<sup>8</sup>. En el caso específico de las africanidades<sup>9</sup>, que es lo que a nosotras nos interesa en particular, una serie de mecanismos genocidas discursivo/administrativos construyeron su desaparición al punto de marcarla física y demográficamente (Geler, L. 2006; Segato, R. 2007). Esto está directamente asociado a que en Argentina la “raza” es esa cosa evanescente, difusa, que no se sabe cómo nombrar; es una invención de la colonialidad que se inscribe en los cuerpos cual signo de la historia, razón por la cual se lee diferente en cada lugar. En el NOA, como en toda Argentina, el aparato disciplinario socializador nos lleva a elegir tratar de matar al negro (genético o histórico) que llevamos dentro. Así, la propia africanidad no existe dentro del horizonte de posibilidades de la argentinidad, y mucho menos de la salteñidad, pues esa imagen de “Salta la linda” que se invoca y evoca, está erigida alrededor de imaginarios coloniales, modernidades occidentales, héroes gauchos e incas imperiales. Sin embargo, y a pesar del empeño en la negación histórica e identitaria de las presencias africanas en el espacio local, no podemos dejar de tener en cuenta datos que nos resultan sumamente relevantes y que nos permiten (re)construir aquel hilo de memoria bloqueado: por un lado, las cifras de los últimos censos que consideraban a la

<sup>5</sup> Nietzsche habla del sujeto corporizado por su voluntad de poder, viendo en la energía y el placer corporizados un movimiento transformador. (Citro, 2009)

<sup>6</sup> Fragmento de la canción “Huelga de Amores” del disco *La era de la boludez*, de Divididos. Argentina, 1993.

<sup>7</sup> Este concepto llama la atención sobre los procesos de otrificación, racialización y etnicización propios de la construcción de los Estados Nacionales, que al mismo tiempo configuran los universos de adscripción identitaria, y el paisaje geográfico y humano de cada país, región y provincia. El proceso de racialización es un mecanismo político que surge en un momento histórico determinado y que apunta socialmente a construir alteridad a partir de la idea de que las potencialidades grupales estaría predeterminadas por diferencias congénitas en el interior de la especie humana. (Segato, 2007).

<sup>8</sup> Para Rita Segato se trató de una “voluntad política deliberada”. Esta “voluntad política” de hibridación cultural se manifestó en un patrullamiento que, antes de ser político, fue cultural y recurrió alternativamente a modos formales e informales de persuasión, intimidación, distorsión, sarcasmo y hasta exterminio para que ninguna diferencia pudiese amenazar la faz del cuidadosamente construido colectivo “argentino”. (Segato, R. 2007)

<sup>9</sup> Fernando Ortiz (cita en Ferreira Makl, 2008) propone el término de “africanía”, entendida como la reconstitución de la memoria que tuvo lugar en América a partir de recuerdos de africanidad. Las continuidades locales del legado afro incluyen formas culturales africanas específicas, por eso Ferreira Makl (Ibíd.) enfatiza en hablar de “africanidades” en plural, pues “esta proposición implica reconocer simultáneamente tanto los aspectos de la unidad como los de diversidad en los legados africanos” (Op. Cit.: 238). Así, se ve a las africanidades como productos de procesos locales que se encuentran inmersos en una historia de resistencia y dominación peculiar a cada grupo situado; de esta forma, las relaciones racializadas han de ser comprendidas en los términos de cada peculiaridad.

población africana y afrodescendiente, de 1778 y 1810 (antes del censo de 2010) en el espacio del NOA y que nos dicen que en el siglo XIX casi la mitad de la población era de descendencia afro<sup>10</sup>. En segundo lugar, relatos literarios, históricos y archivos judiciales que dan cuenta de estas presencias y, a su vez, son operativos a la invención de la desaparición de este sector<sup>11</sup>. En tercer lugar, las investigaciones históricas (aunque escasas y poco profundas) hablan de la presencia de afrodescendientes en las filas independentistas de “los infernales” de Güemes<sup>12</sup>. En cuarto lugar, y tal vez a raíz del contexto global que reivindica a nivel internacional a los sectores afro y su visibilización (López, L. 2009), la presencia de personas que se autodefinen como afrodescendientes y, además, ofrecen relatos de sus historias familiares en las cuales aún opera activamente la “construcción de la desaparición afrodescendiente”<sup>13</sup>. Y, por último, las memorias orales en los casos de Salta y Jujuy que hablan de los “Barrio Tambor” y “Barrio Mondongo” que hoy se ubicarían en las zonas marginales de las ciudades<sup>14</sup>.

Teniendo en cuenta lo antes mencionado respecto a la construcción de racialidad nacional, regional y local, a partir de la cual “raza” no existe en este imaginario, no es raro ver que a pesar de estos indicadores que dan cuenta de un pasado y presente afro en el espacio social del NOA, casi<sup>15</sup> no ha habido políticas afirmativas de sensibilización sobre esta problemática, ni desde sectores gubernamentales, como no gubernamentales, y tampoco existen grupos civiles activistas. Pero por suerte, la Nación/Región/Provincia no es una realidad clausurada, sino un espacio dinámico y constante de deliberación y fragmentación histórica.

El arte visibiliza la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario de la contemporaneidad, mostrándose como una posibilidad narrativa de la diversidad y la complejidad tanto presente como pasada. En este sentido, los colectivos artísticos con los que trabajamos se construyen, aunque de modo informal y espontáneo, como espacios de memorias (contra hegemónicas) desde los cuales se cuestiona la invención de La Historia<sup>16</sup> en la cual “los negros” no tienen lugar, por más que se trate de prácticas, aunque apropiadas por actores locales, que hablen de africanidades foráneas. Esta investigación, al situarse en la práctica de artes performáticas africanas en el NOA, trabaja con expresiones de experiencias subalternizadas, y así,

---

<sup>10</sup> No es un dato menor que en la época de la colonia, la Provincia de Tucumán –que comprendía a las actuales Salta, Jujuy y a su homónima- era ruta de esclavos hacia las minas de Potosí, Bolivia. Los censos de 1778 y 1810 sostienen que la región del Tucumán (que abarcaba el NOA) tenía un 44% de población de origen africano. (Segato, R. 2007). Más allá que los métodos estadísticos no sean de lo más confiables a la hora de pensar en indicadores demográficos (basta pensar en como operó la inclusión de los sectores afro en el CENSO 2010, incluyendo la pregunta en poblados especiales que excluían ciudades principales), suele ser una de las fuentes más utilizadas para indagar acerca de la población, además de ser la que está legitimada oficialmente. Estos dispositivos estadísticos son, entre otras cosas, unos de los más eficaces a la hora de pensar la desaparición demográfica de los sectores afro a nivel nacional, regional y local.

<sup>11</sup> En 1901, Bernardo Frías, uno de los referentes de la *salteñidad*, en su relato sobre la historia del General Güemes y la independencia argentina, dedica unos apartados a los esclavos y mulatos respecto a los cuales no niega su presencia, sino que presta una atención de lo mas pormenorizada sobre las cualidades de dicho grupo (situándolos dentro de lo que él califica como grupos de la “plebe” o “canalla”, en oposición y por debajo de la escala social de “la gente decente”), pero cuyas presencias sitúa en el pasado. Negros y mulatos, esclavos y libres aparecen como personajes de la historia remota. Hoy, en Salta, la memoria colectiva hegemónica local expresada en el sentido común afirma que en la provincia no hay ni hubo negros. Por su parte, Checa (2010) ha realizado una indagación en actas judiciales en archivos salteños que sugieren lo contrario.

<sup>12</sup> Mata, Sara (2010). “Negros y esclavos en la guerra por la Independencia. Salta 1810-1821” en *Negros de la Patria*. Mallo, S. y Telesca, I. editores. Buenos Aires. Ed: Paradigma Indicial.

<sup>13</sup> Como sostiene Lea Geler (2006), al interior de los grupos descendientes de africanos, si era posible (más que nada fenotípicamente), se construía el olvido (en la negación misma de su africanidad) de esa raíz, y directamente no se transmitía a la generación siguiente (por el “estigma” de “ser negro”): “Nooo, no me quiere dar las fotos, dice que me voy a burlar. Entonces claro, para ellos decir que uno es afrodescendiente era burlarse, entonces lo ideal era esconderlo”. Fragmento de una entrevista realizada por Sofia Checa (2010) a un autoidentificado como afrosalteño, quien hace referencia a su indagación familiar.

<sup>14</sup> Dato no menor, cuyo trabajo será profundizado en futuras investigaciones.

<sup>15</sup> En 2011 el INADI delegación Salta decidió comenzar a trabajar con el “programa afrodescendientes” de Nación, sin ninguna acción concreta. En Septiembre de 2012, y bajo de la articulación de Espinosa, esta entidad apoyó y gestionó el espacio para la realización de un taller traído por la Secretaría de Cultura de la Nación, “Cartografía Socio-histórica de la Afrodescendencia en Argentina”.

<sup>16</sup> Acá Historia (con mayúscula) hace referencia a lo que se plasmó como proyecto hegemónico, y que se traduce en su percepción de unicidad, aunque se ubica dentro de la multiplicidad de historias y memorias. Esto deja entrever, implícitamente, las relaciones de poder que operan en dichas construcciones.

apuesta a la reafirmación identitaria a partir de una “decolonialidad estética”<sup>17</sup> (Mignolo, 2009) ejercitando *estéticas de la re-existencia* en tanto, como sugiere Albán Achinte (2009), formas de confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta hoy ha inferiorizado y silenciado la existencia de comunidades afrodescendientes. Las estéticas de la re-existencia apuntan a descentrar las lógicas establecidas para buscar dignificar lo diferente, las artes otras y, así, las memorias otras.

## Tomando cuerpo(s)

*“El padre del padre del tamborero le está contando a su nieto  
la historia de aquel tambor, como le contó su padre y su abuelo,  
que dicen le había contado a él su hermano mayor.  
La historia que es larga, y a veces es triste, resiste si se  
descarga en cada generación; la historia que no se cuenta en palabras  
tampoco voy a contarla yo en esta canción, para eso escuchen tocar al tamborero”*  
Jorge Drexler<sup>18</sup>

En este escrito trabajaremos el **cuerpo performático racializado**<sup>19</sup> desde y sobre los **cuerpos individuales y colectivos** experimentados, construidos y transmitidos en y por dos prácticas artísticas en el NOA: el **candombe**, y la **percusión y danza africana**.

Cuando hablamos de **performance** tomamos tanto su dimensión “semiótica” como su costado “experiencial y espontáneo”, y la pensamos, por un lado, como lenguaje estéticos desde un punto de vista simbólico y representacional y, por otro, desde el plano de las sensaciones y la emotividad que produce (Turner, V. 1992). Silvia Citro (2009) nos dice que las performances son conductas que pueden ser guardadas, transmitidas, manipuladas y transformadas, y en relación con estos procesos toma la idea de Taylor (2001, en Citro, *Ibíd.*) que las caracteriza como **repertorios de memorias corporizadas** expresadas en gestos, palabras, movimientos, cantos, danzas, viéndolas como medios de aprender y transmitir saberes, memorias, sentidos identitarios<sup>20</sup>. Concebimos que las performances se muestran como constitutivas de la experiencia social de los actores, y éstos como responsables directos de las particularidades y espontaneidades de las mismas. Dicho de otra manera, una performance tiene una forma distintiva, que la hace única, pero a su vez es un espacio dinámico abierto a la capacidad transformadora de los sujetos activos que la actualizan constantemente. Otra dimensión de lo performático que nos interesa resaltar es la propuesta por Mijaíl Bajtín (1994) quien enfatiza en la

---

<sup>17</sup> Significa poner en tela de juicio la noción misma de ‘estética’ en tanto proceso natural y considerarla como una herencia (que ha sido asumida) de prácticas, técnicas y nociones construidas por la modernidad europea occidental. Al visualizar el campo de las artes latinoamericanas como una proyección de valores de universalidad y superioridad importados desde el considerado ‘mundo civilizado’ hace que miremos de otra forma aquello que a lo largo de la historia ha sido excluido, negado y subvalorado, en tanto fue posicionado como perteneciente a culturas ‘subalternas’, incapaces de producir ‘arte’. Desde la ‘decolonialidad de la estética’, entonces, discuto la idea que encasilla al arte en tanto serio, académico, universal, erudito, culto, de alto nivel, complejo, difícil y abstracto (el ‘arte europeo’ o que responda a sus cánones), que desde esta perspectiva clasifica a expresiones artísticas otras como ‘primitivas, simples o carentes de valor estético’. En este sentido aquí propongo generar “estéticas decoloniales” (Mignolo, *Ibíd.*), es decir, procesos cognitivos de descolonialidad del ser y del saber.

<sup>18</sup> Fragmento de la canción “Tamborero”, del disco *Sea* (2001) de Jorge Drexler.

<sup>19</sup> Atendiendo a la construcción de racialidad específica de cada espacio/tiempo propuesta por Rita Segato, a la que ya mencionamos anteriormente.

<sup>20</sup> “Las performances son vistas como prácticas constitutivas de la experiencia social de los actores; no son meramente representativas de la identidad de un grupo social sino que también contribuyen a construirla” (Citro, S. Op. Cit.: 35).

“resistencia político-cultural” que ciertas performances promueven, posicionándose como contra-discursos y contra-experimentaciones en el marco de las culturas hegemónicas<sup>21</sup>.

Cuando hablamos de **cuerpos individuales** nos referimos a las percepciones y expresiones que construyen la corporalidad desde lo gestual/expresivo, el movimiento y la disposición del cuerpo en el espacio/tiempo, las experiencias de dolor/ cansancio/ placer/ emotividad, hasta las vestimentas y accesorios que envuelven a los cuerpos. En cambio, cuando decimos **cuerpos colectivos** estamos pensando en la intersubjetividad dada a partir de las dinámicas grupales por las cuales todas y cada una de las corporalidades y corporizaciones individuales se articulan en un entramado de relaciones que las hace ver y ser vividas como un todo, guiado por una búsqueda común. En el caso de los grupos candomberos con los que trabajamos, ese “cuerpo colectivo” que se traduce en “comparsa” está compuesto (casi) solamente por los tamborileros (pues ninguno de los tres grupos tiene un “cuerpo de baile” estable, como es lo corriente en las comparsas tradicionales), aunque sí se trabajará sobre “personajes” que alimentan a la danza y participan de la comparsa. En cambio, los grupos de percusión y danza africana del NOA, si cuentan con percusionistas y con bailarinas<sup>22</sup>.

### Sincronía, un latir conjunto

*"Cuando el Tambor comenzó a tocar el Tambor,  
los que estaban muertos desde hacía años,  
vinieron para ser testigos de cómo el Tambor tocaba el Tambor"*  
Amos Totuola<sup>23</sup>

El candombe que se practica en el NOA (y el que más se ha difundido en el país) es un arte de origen afrouruguayo que nace en contexto de esclavitud<sup>24</sup>. Su historia en el NOA es bastante reciente, pues no cuenta con más de seis años, habiendo dos comparsas en la ciudad de Salta (“Copetallama”, la más antigua, y “Candombe Atalachurti”, con tres años y medio), una en San Salvador de Jujuy (“Piel de Mondongo”, desde hace dos años), y en Tucumán habría una en formación.

Los grupos de percusión y danza africana conformados en el NOA se nutren de los Ritmos Tradicionales Africanos provenientes del África Occidental, los cuales tienen sus orígenes en las diferentes etnias de la región. Este género performático no occidental<sup>25</sup> tiene una presencia de aproximadamente diez años en el NOA, pero la conformación de grupos de percusión y danza africana es reciente, pues se remonta a unos tres años en San Miguel de Tucumán (Chakau

---

<sup>21</sup> “Pueden convertirse en un medio para producir exclusiones e inclusiones sociales, actualizar y legitimar ciertas narrativas míticas o históricas fundacionales y deslegitimar o suprimir otras, para imaginar o crear otras experiencias posibles.” (Citro, S. Op. Cit.: 35).

<sup>22</sup> En el caso salteño, solo dos bailarines participaron en los ensayos de l cuerpo de danza africana en aproximadamente tres ocasiones. En ambos casos esta participación surgió luego de los talleres intensivos de danza dictados por maestras de Córdoba y Tucumán. Hasta el momento no se han sumado más hombres.

<sup>23</sup> poeta africano)

<sup>24</sup> Además del candombe afro-uruguayo, hay diferentes tipos de candombes según su espacio de origen; el candombe afro-porteño (o guariló), candombe litoraleño, candombe afro-paraguayo (o kamba kuá), etc. Las diferencias no sólo se dan en sus estilos rítmicos, sino también en los tipos de tambores que se usan, los toques, las danzas, los personajes asociados a este, etc. A su vez hay diversos estilos de candombe al interior de cada división.

<sup>25</sup> (Citro, S.; Aschieri, P.; Mennelli, Y.- 2011). Silvia Citro define los géneros performáticos “(...) como tipos más o menos estables de actuaciones que pueden deducirse de los comportamientos individuales y que combinan, en diferentes proporciones, recursos kinésicos, musicales y discursivos, pero también visuales e incluso gustativos u olfativos, según los casos. Estos tipos de caracterizan por poseer un conjunto de rasgos estilísticos identificables, una estructuración más o menos definida y una serie de inscripciones sensorio-emotivas y significaciones prototípicas asociadas (Citro, S. Op. Cit.: 112)

Chakanam -Tambores de África, Oxumare y el Ballet Bembé Guine-) y menos de un año en Salta<sup>26</sup>. Al igual que en África estos ritmos se interpretan en el NOA con tres tambores (dumdum – conjunto de doundoumba, kenkeni y sangban, que pueden tocarse juntos o por separado, djembé, y djembé folá –o solista-) que dialogan con la danza<sup>27</sup>. De manera similar sucede con el candombe, conformado percusivamente por tres tamboriles (chico, repique y piano) que cumplen un rol rítmico particular, y tienen una voz distintiva, y cuando estas voces se conjugan buscan construir un canto particular, canto que se diferencia de comparsa a comparsa, aunque siempre respeta una estructura estilística del candombe que se elige y/o aprende a tocar<sup>28</sup>.

En ambas performances, más allá de las particularidades, la dinámica de los toques tiene algo en común y que se asocia a que la “charla entre tamboriles” logre una **sincronía** que conjugue velocidad rítmica, intensidad y volumen; en términos nativos del candombe sería la búsqueda de que el toque se ponga “salado” o “picante”, con el objetivo de llegar a un cierre “bien arriba”). En el caso afro surge reiteradamente la idea de la “potencia” y el “tempo” que debe ser compartido entre bailarinas y músicos, como si fuéramos todos una misma cosa, algo vivo que se mueve en respuesta de un determinado lenguaje, de vibraciones, de energías, y esto en razón de la comunicación (por ejemplo, “el dumdum no debe caer”, es decir, si baja su intensidad o volumen de toque “todo queda desarmado y ya no hay fuerza”). Vemos como en esa búsqueda las corporalidades también dan cuenta de una **sincronía** particular en función al diálogo improvisado (y estructurado a la vez) que se va construyendo en el devenir performático. Los cuerpos individuales tienen sus ritmos y musicalidades también, sus gestos, miradas, expresiones a partir de los cuales se comunican entre sí, se dicen, se proponen, en pos de una construcción común que hace a ese cuerpo colectivo. Uno de los candomberos de Salta nos decía: “*Tu cuerpo es una manera de hacer música*”, y una bailarina de danza afro que reside en Tucumán dijo<sup>29</sup>: “*existe una amplia diversidad en las formas de bailar, pero todas ellas están basadas en modelos rítmicos de percusión que tornan una y otra vez hacia la tierra*”, y esto se ve en el movimiento mismo de los cuerpos, en las búsquedas de cadencias y rebotes, pero también de fuerzas y velocidades que van guiadas por el sonar de los tambores.

El hacer música implica establecer diálogos no verbales en la búsqueda de **sincronías**. Lo que nos dijo un candombero salteño, al preguntarle acerca de cuál creía que era la búsqueda de su comparsa, nos sirve para analizar ambas performances: “*la sincronía*”, haciendo referencia a diversas cosas a la vez; por un lado, al trabajo colectivo de grupo que implicaría una sincronización basada en acuerdos, consensos, objetivos comunes, y, a la vez, diferencias y situaciones cambiantes a resolver constantemente; como la búsqueda de un equilibrio. Por otra parte, en referencia al “toque”, a cómo en un momento determinado, limitado por la duración de un éste, se busca un diálogo conjunto (musical, es decir, corporal y sonoro) que tiene como base una estructura rítmica, y una cuota improvisatoria que requiere suma atención pues es en esta

---

<sup>26</sup> Esta última por su formación reciente aún no tiene nombre y está sumamente influenciada por las experiencias performáticas de las agrupaciones tucumanas y cordobesas.

<sup>27</sup> Algunos continúan siendo realizados a la manera tradicional, es decir, los momentos en que se llevan a cabo están íntima y exclusivamente ligados a eventos rituales/ceremoniales, festividades, elementos de la naturaleza y actividades cotidianas. En la actualidad muchos de estos ritmos si bien mantienen elementos tradicionales imprescindibles, ya que son los que les otorgan sentido, su práctica ha dejado de ser exclusiva, incorporando otros elementos, variantes que se dan en razón de la zona y el grupo social que los practica.

<sup>28</sup> Hay tres tipos tradicionales de candombes (a los que desde que el candombe fue declarado “Patrimonio Cultural Inmaterial” por la UNESCO en el 2009, se los llama “candombes madre”) asociados a barrios de Montevideo, Uruguay, que condensaban alta población negra. El estilo “Ansina” proveniente del barrio montevideano de Palermo; el estilo “Cuareim”, de Barrio Sur, y el estilo “Cordón”, de Gaboto. Estos tres tipos marcan una estructura rítmico-musical distintiva que al mismo tiempo, en el viaje espacio temporal del candombe, y en su constante dinámica de desterritorialización – reterritorialización que implica la apropiación de esta expresión por nuevos actores y en nuevos espacios, es transformada y continuamente renovada.

<sup>29</sup> Selva Varela Istueta es una de las principales referentes de la danza tradicional africana en el NOA.

articulación donde el fluir de un toque buscar ordenarse en una dinámica de llamadas y respuestas que dan pie a la evolución del mismo, y por el cual transmite su energía hacia adentro (tamborileros, bailarines) y hacia fuera (espectadores casuales).

Aquí entran en juego lo espontáneo y situacional conjugado con lo que se trabaja concientemente (ya sea en la danza o en el tamborileo), y teniendo en cuenta que estamos hablando de artes performáticas afro, donde se pone el acento en lo colectivo (a diferencia de las artes orientales o varias occidentales), nos resulta pertinente esta idea de sincronía en tanto sensación que atraviesa la construcción grupal, constituyéndose ella en la base sobre la cual se sitúa el diálogo tambor-tambor, tambor-danza, pero siempre, cuerpos-cuerpos que se comunican entre sí, y expresan, proyectándose, de esta forma, por fuera del círculo de quienes producen hacia quienes participan como espectadores. Tal vez esa “*magia compartida*” o ese “*vibrar de los cuerpos que moviliza a través del tambor*” que muchos dicen sentir cuando tocan y/o bailan, tenga mucho de “sincronía”, o de eso que Turner (1992) define como “*communitas*” cuando habla de la comunión de vivencias que implican los **modos somáticos de atención** que construyen y participan en y de experiencias intersubjetivas. Según el autor, esta idea se vincula con las experiencias de unidad y compañerismo, y con **dimensiones sensorio emotivas** de una performance que pone en relieve el juego, el arte, la emoción, la alegría, esa “*magia*” y ese “*entregarse al/dejarse llevar por el tambor*” repetido en tantos discursos de los performers con los que trabajamos<sup>30</sup>.

## Distintos escenarios, distintos cuerpos

*“Cuando las comparsas llegan marchando por las calles,  
con sus banderas ondeando, sus bailarines danzando  
y sus tambores retumbando, se tendría que tener corazón  
de piedra y oídos de tapia para no emocionarse y regocijarse  
por ese espectáculo y los siglos de historia que lo producen”*  
Reid Andrews<sup>31</sup>

Resulta importante distinguir los distintos contextos donde se desarrollan las performances, pues esto incide sobre los cuerpos individuales y colectivos. En ambas performances lo cotidiano se sitúa en los espacios públicos<sup>32</sup>. Y los contextos extracotidianos se asocian a la espectacularización (recitales, acompañamiento de bandas, fiestas, trueques artísticos/circenses), y a momentos rituales, como desfiles de llamadas en los Encuentros de Candombes, desfiles en corsos barriales de carnaval, llamadas en fechas clave (por ejemplo, los 24 de marzo).

Las corporalidades y corporizaciones varían según estos contextos, y en función de ellos puede suceder que existan “momentos de disfrute”, donde lo que se busca es compartir y

<sup>30</sup> Manuela Rodríguez llama “sintonía” lo que a nosotras se nos presentó como “sincronía”: “En el momento en que los tambores empiezan a tocar, lo que se genera a nivel ‘energía’ es muy llamativo: parece que los cuerpos entran en ‘sintonía’; ya no se escucha la voz de nadie y, sin embargo, aparecen otros métodos de comunicación corporales que parecen ser ‘más efectivos’. Miradas, gestos de aprobación o desaprobación, así como una escucha ‘del cuerpo’ que es observable en la disposición espacial correcta y en el tono muscular, incluso facial, como índice de presencia y atención” (Rodríguez, M. Op. Cit.:287).

<sup>31</sup> REID ANDREWS, George (2007) “Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865-1930” en *Revista de Estudios Sociales*, nro. 26. Universidad de los Andes, Colombia.

<sup>32</sup> En el caso de los candombes, las calles, en el caso de los grupos afro, peatonales, parques, o en razón de las condiciones climáticas, ya sea frío o lluvia, espacios cerrados o privados. En el caso afro, en oportunidades se han realizado clases abiertas y gratuitas en los parques; por lo general en estos espacios abiertos los ensayos suelen devenir en espectáculos espontáneos, y dadas las circunstancias (como la abundancia de público) se pasó la gorra solicitando colaboración para la compra de los tambores.



dialogar desde niveles más íntimos y abiertos a instancias de improvisación, siendo estos espacios los fortalecen y potencian las seguridades corporales tanto individuales como colectivas. De acuerdo a los diversos escenarios también se generan “momentos de preparación para” o “ensayos”, donde también se trabaja la comunicación corporal (posicionamientos, técnicas, presiones y resistencias, disposición en el espacio, marchas y movimientos, gestualidad comunicativa, etc.) que tiende a ser más explícitamente abordada para performances extracotidianas (pues se perciben como momentos especiales de manifestación del grupo) y a las que se le suma una cuota de “tensión” (asociada a los “nervios” que representan estas exposiciones grupales no cotidianas) que también se percibe en las corporalidades (cuerpos que tiemblan, manos que titubean, músculos que se tensan, expresiones exageradas con el fin de explicitar cierta interacción musical, miradas que se buscan, etc.). Y, a su vez, según los distintos escenarios performáticos, también se trabaja sobre la visualidad/imagen que los cuerpos transmitirán. Por ejemplo, en julio del año 2010 la gente de la comparsa más antigua de Salta, “Copetallama”, organizó el 1er Encuentro (inter)Nacional de Candombes<sup>33</sup> en este espacio, momento especial de preparación de las dos comparsas que hasta ese entonces había en el NOA<sup>34</sup>, y que se tradujo no sólo en la preparación del toque, sino en el armado de banderas, estandartes, pintura (y diseño de dibujos) sobre los tambores, vestuario y en la convocatoria para un cuerpo de baile eventual para la ocasión. En el caso del desfile de “Copetallama” llamaba la atención el detalle impreso en la espalda de sus “túnicas”<sup>35</sup>, que tenía el dibujo de un esclavo rompiendo sus cadenas y la fecha de la abolición de la esclavitud en Uruguay, 1846. Este vestuario fue regalo de una comparsa montevideana cuando el grupo salteño fue a dicha ciudad a tocar antes de la demolición de uno de los últimos conventillos<sup>36</sup> de un barrio negro. Es interesante ver como esta memoria afrouruguaya es transportada por los candomberos salteños en sus corporizaciones, transmitida, y así resignificada en el espacio local, pues desde este discurso visual se cuestiona el espacio que en la construcción de la historia oficial/memoria colectiva nacional/regional/local se ha dado a minorías étnico-raciales. Se trata de contra-discursos expresados como **memorias corporizadas**.

Para el caso del grupo de danza y percusión africana de Salta la mirada esta puesta sobre África, siendo este el modelo a seguir y a partir del cual las corporizaciones son construidas. En ese sentido, las apropiaciones de las vestimentas con las cuales se va a intervenir en contextos extra-cotidianos, más allá del significado cultural y religioso que tradicionalmente tengan ciertas prendas (telas coloridas y con motivos típicos, pañuelos en la cabeza y las caderas, joyas), se dan a partir de los gustos estéticos consensuados previamente y de un imaginario compartido acerca de la belleza africana que, a su vez, es resignificada al imitarse en “cuerpos blancos”. Por otro lado, también surge que estas prendas influyen en las corporalidades de las bailarinas, ya que acompañan de manera armónica a los movimientos de la danza afro. Respecto de esto último, una de las integrantes del grupo, luego de bailar con un pañuelo atado a las caderas, hacía referencia a la comodidad que había sentido, animándose a hacer movimientos que jamás había hecho porque no se sentía a gusto.

<sup>33</sup> Dicho Encuentro se realizó los días 9, 10 y 11 de julio de 2010. En él participaron las comparsas: “Tunguelé” desde Salto, Uruguay, “Los Duendes del Parque” y “Tucumpa” desde Córdoba, a las que se sumó gente de “Ctalcandombe” (Bell Ville); “La Cardombe” de Catamarca, “Mwanamkembe”, “Lonjas 932” y “La Cuerda” desde La Plata; “La Lunera” de Buenos Aires, y gente de “La Minga”, “Kilombo 14” y “El Candombe Vecinal de la Boca” que acompañaron el toque de otras. De Salta “Candombe Atalachurti” y “Copetallama”.

<sup>34</sup> “Copetallama” y “Candombe Atalachurti”, pues en Jujuy estaba recién empezando a formarse lo que después sería la comparsa “Piel de Mondongo”.

<sup>35</sup> Una de las vestimentas típicas del candombe.

<sup>36</sup> Espacios arquitectónicos/sociales que nucleaban, históricamente, a gran parte de la población afrouruguaya, y muy asociados a la práctica del candombe.

Otro ejemplo nos lo brinda la comparsa salteña Candombe Atalachurti. El cuerpo de baile de los candombes típicos se nutre de personajes específicos asociados, en casi todos los casos, a las experiencias/historias de la esclavitud en Montevideo, al igual que el tipo de vestimenta de los tamborileros (Carámbula, R, 1995; Rodríguez, M. 2007). Las comparsas del NOA carecen de cuerpo de baile estable. El mismo se conforma ocasionalmente (para desfiles en Encuentros o Llamadas importantes) y los personajes que participan no responden a los tradicionales personajes que las comparsas de candombe montevidiano desfilan en su carnaval, o cuando los hay, sus características tampoco respetan a “lo típico”. Sin embargo resulta interesante llamar la atención sobre “la mamita/curandera”, el personaje que acompañó este año al desfile de “Atalachurti” en el Encuentro de Candombes<sup>37</sup>. Cuando se pensó esta representación se hizo referencia a “las curanderas” wichí del monte del Chaco salteño, y se decidió conjugar en una persona (femenina en este caso) lo que representarían los típicos personajes del gramillero y la mama vieja<sup>38</sup>, pero corporizando la historia/experiencia localizada en el NOA, tanto en su vestimenta, atuendos típicos, como en su actitud corporal. Por otra parte, la vestimenta y el calzado<sup>39</sup> utilizados por los tamborileros reemplazó los atuendos típicos por otros que, en la reflexión de estos candomberos, equivaldría en parte a las memorias (y presentes) de experiencias subalternizadas en el ámbito andino, asociadas a la relaciones racializadas/interétnicas en el espacio local.

En este punto resulta sugerente la propuesta de Csordas de “Imágenes (o metáforas) corporizadas”, pues nos sirve para ver como se constituyen culturalmente ciertos imaginarios intersubjetivos, por ejemplo, qué quiere mostrar un grupo y qué expresa, y como llega a esta constitución<sup>40</sup>. Desde esta perspectiva también podemos ver ciertos “signos corporales”, por ejemplo, dentro del universo candombero el sangrado en la orina masculina, o el sangrado de las manos, se dan como “ritos de iniciación y paso”, y ver huellas de esto en manos lastimadas es un signo de prestigio, lo mismo que la formación de callos en determinados lugares asociados al tipo de tambor que se toca. Algo similar sucede con los signos corporales asociados a la percusión afro, en donde las heridas en las manos hablan de estudio, dedicación, y fuerza durante el toque; o al revés, ciertas lesiones (muy comunes por cierto) como tendinitis o desgarros musculares, suelen leerse como errores técnico-corporales a la hora de tocar, o estados de euforia, en términos nativos “trance” y/o “calentura”. Y estas “metáforas corporizadas” también pueden verse en lo que se traduce en el cuerpo y se aprende/transmite de manera sensorial y mimética, ya sea por imitación de la corporalidad de modelos/referentes lejanos (a los que se puede acceder, por ejemplo, vía videos que circulan en internet), o aquellos más cercanos que difunden específicamente ciertas formas corporales. Dentro de los discursos candomberos es muy común

<sup>37</sup> Este Encuentro de Candombes se realizó del 6 al 8 de Octubre de 2012 en Concordia, Entre Ríos, y hubo 13 comparsas de todo el país. Aquí acudió sólo una de las comparsas salteñas (Atalachurti) que desfiló por primera vez como comparsa fuera de la provincia. Con ella desfilaron dos tamborileros de “Piel de Mondongo” de Jujuy, quienes acudieron por 1era vez a un Encuentro de Candombes a nivel nacional.

<sup>38</sup> El Gramillero es un viejito de barbas blancas y galera que danza delante de la comparsa, con un movimiento tembleque apoyado en su bastón, y sosteniendo en otra mano “la gramilla”, unos yuyitos, que como dice la canción de Heber Píriz, “curan penas del corazón y del alma”. Se asocia con la imagen del curandero africano. La Mama Vieja representa a la reina del antiguo candombe colonial, a la vez que al ama de cría negra y a la compañera del gramillero. (Rodríguez, M. 2007).

<sup>39</sup> Se utilizaron un tipo de pantalones típicos de la zona andina argentina y boliviana, cuyo tipo de textil es característico de la región. Y las típicas alpargatas con las cintas blancas (que representan cicatrices de latigazos a los esclavos del Uruguay) serán reemplazadas por “uyutas” o “abarcas”, un tipo de sandalias de caucho típicas de la zona coya de Noroeste Argentino, Bolivia y Perú.

<sup>40</sup> “La naturaleza de estas imágenes sugiere que el despliegue y la organización de los sentidos y de la sensibilidad son enfáticamente culturales. Esta organización sensorial está favorecida por una socialización en común, en la cual la mimesis juega un rol importante. Aquellos que pertenecen a un mismo grupo social tienden a compartir ciertas ‘imágenes corporizadas’ porque las han adquirido en ese proceso de aprendizaje ‘mimético.’” (Rodríguez, M.; Op. Cit., 2011:288). En esta cita, Rodríguez refiere al estudio que hizo sobre bailarinas de candombe afro-montevidneas, por lo que hay una gran distancia entre su observación asociada a grupos que viven la práctica de la percusión y danza desde que nacen y en contextos familiares y barriales, que entre para quienes su espacio sociabilizador candombero, o percusivo/dancístico africano, está construido de manera más intermitente y menos cotidiana. Sin embargo, trajimos esta reflexión a colación porque no sólo nos sirve para ver las corporizaciones expresadas en la vestimenta/accesorios, sino también a determinados signos corporales que al interior de los grupos se leen de una manera determinada.

escuchar una especie de imperativo adoctrinador: “*bajale la mano!!*”, y hace referencia a cómo es la forma correcta de tocar en cuanto a la actitud, el vigor y técnica que debe mostrar la corporalidad candombera. Otro ejemplo nos lo dio uno de los referentes locales de percusión afro en Salta cuando corregía a un aprendiz diciendo: “*Estás tocando re duro, pareces un robot! Tenés que sentir los tambores, soltarte, bailar para tocar bien, mirá (muestra y a continuación dice) Los negros en África tocan así!*”. Ese “sentir los tambores”, a los que continuamente quienes participan de esas prácticas hacen referencia, debe traducirse y mostrarse corporalmente (en las respuestas a las llamadas/cortes del tambor con cuerpo y toque; imitando las formas de tocar, o al agarrar las baquetas, o en la forma de colgarse el tambor, posicionar el cuerpo, moverse, desplazarse de determinada manera). Los espacios de pertenencia que construyen los candombes y los grupos afro se tornan, también, en espacios de socialización, donde se intercambian saberes y experiencias constantemente, tornándose al mismo tiempo en espacios colectivos atravesados por experiencias individuales, que generan pugnas de poder/confrontación de egos.

En el caso del candombe también podemos reflexionar sobre las corporalidades asociadas a los tres tamboriles. Un candombero salteño una vez nos (re)transmitió una imagen que le había contado un tamborilero de Salto, Uruguay. Dicha metáfora se asocia a la actitud que debía tener, y al rol que cumplía, cada tamboril en función al lenguaje rítmico-musical que se da en el toque conjunto, en donde el tambor piano representaba a la “sabiduría”, el tambor repique a la “libertad”, y el tambor chico a la “vitalidad”. Estas representaciones/personificaciones podrían desplazarse a los tambores base de la percusión africana, donde los *dumdum* irían a tierra, como el tambor piano, pero cumplirían un rol similar al tambor chico, pues son estos sobre los que se apoya el toque, los *djembs* base serían “lo vital” y sirven del colchón para el “juego libre” del *djembe folá*, el tambor solista, que podría equipararse al repique del candombe en su rol/actitud. Y lo interesante es como tanto desde la experimentación misma, como desde la observación, pueden vivirse/leerse estas representaciones tanto en lo gestual/expresivo de los rostros, como en la actitud corporal al tocar. Tal como dice Manuela Rodríguez: “Cada uno de estos roles implica comportamientos cinéticos específicos; se deben ‘in-corporar’ movimientos, conductas, posturas corporales, vestimenta y toques musicales. Es decir, encarnar cada ‘personaje’ envuelve un mundo indiferenciado de sentidos y movimientos, formas y contenidos.” (Rodríguez, M., en Citro, Op. Cit.:285).

## El lado político de las apropiaciones corporales

*“Estas prácticas musicales describen un panorama en el cual  
la música negra forma parte del pasado y del presente,  
y pertenece a la nación (...), legitimando prácticas muchas veces  
consideradas extrañas a las tradiciones de la ciudad.  
De este modo, un patrimonio cultural negro  
puede ser reivindicado como propio por sectores amplios,  
no necesariamente afrodescendientes o negros.  
Ese patrimonio musical (...) trasciende límites étnicos y raciales,  
permitiendo que sujetos de distinta ascendencia  
y apariencia física conciban como ‘nuestra cultura’  
(...) a las prácticas asociadas a los negros  
M. Eugenia Domínguez<sup>41</sup>*

<sup>41</sup> Domínguez, María Eugenia (2009). *Suena el río. Entre tangos, milongas, murgas y candombes. Músicos y géneros rioplatenses en Buenos Aires*. Tesis Doctoral. Universidad Federal de Santa Catalina. Florianópolis.)

En su trabajo sobre danza del candombe en cuerpos femeninos afro-montevideanos, Manuela Rodríguez habla de la “resistencia afirmativa” que implica el corporizar prácticas negras en un contexto históricamente opresivo: *“En el marco de las comparsas de candombe actuales, las mujeres se reapropian de las danzas y los significados, de sus imágenes racializadas, y las reiteran performáticamente como mecanismo de legitimación de sus cuerpos femeninos negros, como forma de instalar poderes que las hagan ser en un país que las invisibiliza. Ésta es la resistencia afirmativa a la que apunto”* (Rodríguez, M. Op. Cit.: 292). Lo interesante de esta “resistencia” vista desde el punto de vista artístico-performático en las prácticas/sensaciones/representaciones que exploramos en el NOA, es ver como trascienden al “cuerpo negro”, y también trascienden fronteras y tiempos, quebrando límites y proyectándose en el hecho de re-afirmarse en la apropiación misma que de estas corporalidades negras hacen sujetos de cuerpos blancos. Se produce una dinámica de descolocamiento y relocalización. Si pensamos en los *cuerpos como territorios*<sup>42</sup>, podemos leerlos como espacios de memorias en sí mismos (las memorias corporizadas a las que ya hicimos referencias), y como agentes de reproducción de dichas historias y, al mismo tiempo, reivindicaciones. De aquí nuestro posicionamiento como “afroinfluidas”<sup>43</sup> (Echazú, 2011), en el sentido que quienes nos apropiamos de estas prácticas e historias (sin ser necesariamente afrodescendientes en términos genéticos) en un contexto nacional/regional/local históricamente racista, estamos “haciendo cuerpo” memorias y demandas de sectores que han sido estigmatizados y subalternizados históricamente y socialmente, y que proponen, a su vez, nuevas y otras experiencias de mundo<sup>44</sup>.

De la mano con esto, tomamos la idea de Rodríguez de “política del cuerpo”, no sólo considerando el hecho que las corporalidades negras sentidas e inscriptas en los cuerpos blancos hablen y se posicionen como afroinfluidas, y esto es inquietante y político, pues puede ser transformador; sino (recordando palabras Rita Segato<sup>45</sup>) teniendo en cuenta que el contexto donde se dan estas prácticas corporales, performáticas y artísticas, está atravesado por el gozo y la alegría, y trabajar por, y defender los reductos de disfuncionalidad en el marco de esta lógica hegemónica es un acto político; y en ese sentido, dotar de retórica a los espacios de alegría, felicidad y goce, en el mundo donde prima el capital, es político. Desde este punto de vista nos permitimos pensar “lo político” de una manera más amplia, pues existen prácticas y acciones en otros campos de disputa, como el espacio performático donde los cuerpos producen y reproducen significados diversos: *“al ubicarse como espacio intermedio entre lo ritual y lo espectacular, este tipo*

<sup>42</sup> Idea que expresó Rita Segato en una conferencia que tuvimos la oportunidad, y suerte, de presenciar en la Universidad Nacional de Salta, en septiembre de 2012.

<sup>43</sup> La idea de afro-influencia se puede acercar productivamente a la de “militancias cruzadas” (Echazú, 2011), elaborada para pensar situaciones en las que la lectura social del propio cuerpo de los/as investigadores/as no se encuentra en consonancia con la lectura social del cuerpo de los/as sujetos/as de la investigación. Ocurre con blancos/as que estudian personas que se identifican como negros/as, con mujeres que estudian masculinidades, con heterosexuales que investigan los sentidos sociales de la homosexualidad. Y tantas combinaciones posibles, entre las cuales cabe la relación opuesta de los pares que acabamos de nombrar. Así, la afro-influencia como categoría se desprende de esta propuesta conceptual con la finalidad de reivindicar los tránsitos, matices e hibridaciones de la identidad frente a la “materialidad” de los cuerpos que no hablan por sí mismos, sino que son “signos” (Segato, 2007) que moldean un diálogo más amplio (...) Desde esta posición nos declaramos “afro-influidas”, no identificándonos, en nuestra condición de sujetas, como afro-descendientes, pero sí vinculadas afectivamente, y por diversas vías en nuestras trayectorias individuales y conjuntas, con ideas de negritud, africanidad y estrategias anti-racistas. (Espinosa, C., Greco, L., Ossola, M., Echazú, G.; 2012, 2-3-).

<sup>44</sup> “Para alinearse bajo la bandera de los subalternos (o de algún abyecto) es necesario primero reconocerse como tal, lo que no es un movimiento político ni subjetivo menor, que implica llevar al plano de lo público al menos un rasgo que defina –y que defina lo no definible- lo rechazado como legítimo (ser mujer, negra, pobre, entre infinidad de adjetivos disonantes), lo que para muchas mujeres ‘triplemente’ marginales no es ni una opción ni una elección.” (Rodríguez, M., en Citro, Op. Cit.:294/5). Aquí hacemos dialogar a Echazú con Rodríguez, quien estaría marcando la diferencia profunda entre afrodescendencia y afroinfluencia, posicionándolas distinto en el campo real de las diferencias.

<sup>45</sup> En la conferencia previamente mencionada en la Universidad Nacional de Salta.

de performance permite una implicancia del cuerpo mayor, que se transforma en eje de una reflexividad transformadora que desestabiliza los significantes hegemónicos naturalizados” (Rodríguez, M.; en Citro, Op. Cit.:297).

### Bibliografía

- Alban Achinte, Adolfo (2009). “Artistas indígenas y afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia”. Palermo, Z. (compiladora). *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*. Argentina. Ediciones del Signo.
- Bajtín, Mijaíl (1994) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires. Alianza.
- Carámbula, Rubén (1995) *El candombe*. Buenos Aires. Ediciones del Sol.
- Citro, Silvia (2011). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Editorial Biblos. Bs.As.
- Citro, Silvia (2009). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía diléctica*. Editorial Biblos. Bs. As.
- Citro, Silvia.; ASCHIERI, Patricia. & MENELLI, Yanina. (2011). “El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la Desigualdad Poscolonial”. En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 25 N.º 42 pp. 102-128. Texto recibido: 16/02/2011; aprobación final: 03/10/2011.
- Checa, Sofía Cecilia (2010). “Afrosalteños. Revolviendo el pasado, re-conociendo el presente”. Monografía Final, asignatura Procesos Sociales de América III, Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Inédito.
- Dominguez, María Eugenia (2009). *Suena el río. Entre tangos, milongas, murgas y candombes. Músicos y géneros rioplatenses en Buenos Aires*. Tesis Doctoral. Universidad Federal de Santa Catalina. Florianópolis.)
- Echazú, Ana Gretel. (2011). “Quando não somos o que nossos corpos representam. Militâncias e pesquisas “cruzadas” nos campos de gênero e raça” Texto presentado en el 35º Encontro Anual da ANPOCS. 24 a 28 de Octubre, Caxambu, Minas Gerais.
- Espinosa, M. Cecilia; GRECO, Lucrecia; OSSOLA, Macarena; ECHAZÚ, Ana Gretel (2012). “Transmitiendo contenidos/Construyendo sentidos sobre afro-descendencia y afro-influencia a partir de la experiencia corporal”. Ponencia presentada al “1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre cuerpos y corporalidades en las culturas”, realizado en Rosario (Santa Fe), realizado del 1 al 3 de agosto de 2012, organizado por la Fac. de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Inédito.

- Espinosa, M. Cecilia y CHECA, Sofía Cecilia (2011). “Prácticas negras en espacios blancos: Haceres que construyen memorias”. Ponencia presentada para las XIII Jornadas Interescuelas de Historia de la Universidad Nacional de Catamarca. Inédito.
- Espinosa, M. Cecilia (2011). “Fronteras Quebradas: Voces de Candombes Otros”. Publicado en Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social “La antropología interpelada: Nuevas formaciones político culturales en América Latina” 29 de noviembre a 2 de diciembre de 2011. Grupo de Trabajo nro. 46: Antropología de la Música y el Sonido. ISBN: 978-987-1785-29-2. <http://www.xcaas.org.ar/actas.php>
- Espinosa, M. Cecilia (2011). “Artes Negras en Salta, ecos de historias invisibilizadas”. Publicado en Actas de las II Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEALA (Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos). Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” (UBA). Museo Histórico Nacional. Buenos Aires. 17 al 19 de Octubre de 2011. Mesa 3, Día 3: Sitios de Memoria y Patrimonio. ISBN: 978-987-1829-05-7.
- Espinosa, M. Cecilia (2011) . De ‘candombe afrouruguayo’ a ‘candombes (en plural)’. *Una aproximación a las artes negras en el espacio salteño*. Memoria Final de la Beca 2010 para Artistas y Escritores del Interior del País, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As. Argentina.
- Ferreira Makl, Luis (2008). “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”. En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Centro de Estudios Avanzados, Programa de Estudios Africanos, Córdoba; CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- Ferreira, Luis (2002) *Los tambores del candombe*. Montevideo. Ed: Colihue Sepé.
- Ferreira, Luis (1999) “Los músicos tambores” en *Las llamadas de tambores: Comunidad e Identidad de los afro-uruguayos*. Cap. 7. Tesis de Maestría en Antropología Social, Universidad de Brasilia. Brasilia.
- Frías, Bernardo (1972). *Historia del Gral. Martín Güemes y de la Provincia de Salta, o sea de la Independencia Argentina*. Tomo I. Ed. De Palma, Bs.As.
- Frigerio, Alejandro (2000). *Cultura Negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*. Buenos Aires. Ed: Universidad Católica Argentina.
- Frigerio, Alejandro y Lamborghini, Eva (2009). “El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos Imaginarios urbanos en la ciudad “blanca”. En *Cuadernos de Antropología Social* nro. 30, pp. 93-118. FFyL – UBA. ISSN: 0327-3776.
- Geler, Lea (2006), “Afrodescendientes porteños: homogeneidad y diversidad en la construcción nacional argentina, ayer y hoy”, en *Actas del 8º Congreso Argentino de Antropología Social*, Salta, Universidad Nacional de Salta, (formato CD), ISBN 978-987-9381-85-4.

- Geler, Lea (2006) “Pobres negros! Algunos apuntes sobre la desaparición de los negros argentinos” en *Estado, región y poderes local en América Latina, siglos XIX y XX*. García Jordán, P. editora. I Edicions, Barcelona.
- López, Laura (2009). *Que América Latina se sincere: Un análisis antropológico de las políticas y poéticas del activismo negro en la fase de las acciones afirmativas y las reparaciones en el Cono Sur*. Tesis de Doctorado en Antropología Social. Porto Alegre: UFRGS.
- Mata, Sara (2010). “Negros y esclavos en la guerra por la Independencia. Salta 1810-1821” en *Negros de la Patria*. Mallo, S. y Telesca, I. editores. Buenos Aires. Ed: Paradigma Indicial.
- Mignolo, Walter (2001) “Colonialidad del poder y subalternidad”. I. Rodríguez (editora). *Convergencia de tiempos: Estudios subalternos/contextos latinoamericanos*. Estado, cultura y subalternidad. Ámsterdam / Atlanta, GA: Rodopi.
- Mignolo, Walter (2009) “Prefacio”. Palermo, Z. (compiladora). *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*. Argentina. Ediciones del Signo.
- Palermo, Zulma (2009). “Introducción: El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial”. Palermo, Z. (compiladora). *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*. Argentina. Ediciones del Signo.
- Reid Andrews, George (2007) “Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865-1930” en *Revista de Estudios Sociales*, nro. 26. Universidad de los Andes, Colombia.
- Rodríguez, Manuela (2007). *Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano*. Tesina de Licenciatura en Antropología Sociocultural. Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Inédito.
- Segato, Rita (2010). “Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje”. En revista *Crítica y Emancipación*. CLACSO. Año II, nro. 3. Primer semestre 2010.
- Segato, Rita (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometo. Bs. As.
- Turner, Víctor (1992). *The anthropology of performance*. Nueva York, Paj Publications.